IL TEATRO E IL FEMMINILE

Maria Rosaria Grifone

INDICE:

Introduzione

Nella storia del teatro, prima di trovare un accenno ad una figura femminile, bisogna arrivare al tempo della Commedia dell'arte, quando si parla di alcune donne in qualità di attrici, e poi inoltrarsi nell'Ottocento dove finalmente le cronache sono costrette a registrare con frequenza qualche nome. Idem dicasi per la voce autrice. Per molti secoli non c'è.

Le figure femminili nel teatro greco: non attrici, non autrici ma protagoniste

All'inizio del teatro occidentale, gli autori, per le loro tragedie imperniate sui grandi temi della vita, sui sentimenti e sugli eventi di guerra e di pace, non potevano evitare di dare alla donna (madre, sposa, figlia) un ruolo decisivo. Tuttavia, ad interpretare le parti femminili erano uomini e non si sa se le donne potevano assistere alle rappresentazioni teatrali. Scriveva Umberto Albini, studioso del teatro greco: "É un fenomeno sociale molto diffuso, che troviamo anche nel No giapponese, nel teatro rinascimentale di corte. Ad Atene, la donna per tutto il secolo V visse in condizioni di semiclausura, nel gineceo. Lavorava dentro casa o al massimo nelle sue vicinanze. Usciva solo in occasioni solenni, feste del culto, matrimoni, funerali, e, forse, per assistere alle rappresentazioni teatrali. Poco importa se in esse trionfavano le virtuose Alcesti o Antigone, o imperversavano le proterve Clitemnestra, Fedra, Medea". Prosegue l'Albini: "Le testimonianze sulla frequentazione muliebre dei teatri, nel secolo V sono ambigue e contraddittorie. Un solo documento tardo parla di pubblico misto: Ateneo riferisce che Alcibiade si paludava di rosso porpora, nella sua funzione di corego, sbalordendo gli uomini e le donne. Secondo *La Vita* di Eschilo, alla rappresentazione delle Eumenidi, l'apparizione di questi esseri mostruosi avrebbe fatto morire dei bambini e abortire delle gestanti. Nelle *Rane* di Aristofane, Eschilo accusa Euripide di aver indotto ad uccidersi, bevendo la cicuta, delle donne per bene, mogli di mariti per bene, perché si sentivano colpevolizzate da tragedie come il suo *Bellerofonte*". Eppure, delle opere del teatro greco antico che conosciamo, quasi la metà hanno titoli femminili. Il teatro greco è ricco di figure femminili memorabili: Medea, Elena, Fedra, Antigone, Elettra, Ecuba. Paradossalmente, mentre il ruolo pubblico delle donne nell'antica Grecia era ridottissimo, i personaggi femminili rivestono un'enorme importanza nei testi letterari. Se nell'Atene di età storica le donne erano giuridicamente e politicamente marginali, nella letteratura che parlava di Micene e di Troia, di Corinto e di Tebe, le donne contavano: scatenavano guerre (Elena), sfidavano i sovrani (Antigone), si ribellavano ai mariti (Medea). Gli aspetti del comportamento femminile esplorati nel teatro classico mettevano, dunque, in scena inquietudini fortissime. Il paradosso più grande consiste proprio nel fatto che questi personaggi femminili "forti"

erano recitati da attori maschi (come accadrà poi nel teatro di Shakespeare). Platone, nella *Repubblica,* criticava questa pratica: chi recita personaggi moralmente condannabili o psicologicamente deboli (come una donna che si dispera per amore) acquisisce le loro caratteristiche anche nella vita reale. Questa condanna del teatro eserciterà grande influenza, e sarà ripresa dai puritani nell'Inghilterra del XVII secolo.

La passione, il dolore femminile, diventa dunque un modello per il dolore e la passione degli uomini. Anzi, proprio perché la cultura greca antica spesso considerava le donne più portate all'emotività, il personaggio femminile viene utilizzato dagli uomini per esplorare stati emotivi che a loro sono normalmente preclusi. I personaggi femminili, nel teatro antico, sono scelti proprio per il motivo condannato da Platone: possono essere usati per rappresentare gli estremi di dolore e di passionalità. Il famoso discorso "femminista" di Medea sulle sofferenze delle donne è stato imitato e ripreso dagli interpreti moderni come il fondamento dei drammi coniugali ottocenteschi: la Medea di Euripide può accompagnare a contrasto la lettura dei drammi di Ibsen sul matrimonio, in particolare *Casa di bambola* (1879), *Spettri* (1881), *Hedda Gabler* (1891) e la rilettura recente del dramma euripideo operata da Christa Wolf, che ha scritto un romanzo su Medea ed ha realizzato una delle più interessanti interpretazioni moderne di questo mito. "Mi affascinava - dice la Wolf - il tentativo di giungere, per quanto possibile, alla base di tutte queste tradizioni, non con approccio scientifico, bensì come letterata, con immaginazione e fantasia nutrite tuttavia da un'ampia conoscenza delle condizioni di vita di queste figure. (..)". Il sottotitolo del libro è "Stimmen", ed è proprio dall'alternarsi delle voci di sei personaggi che il racconto scaturisce: l'io narrante si moltiplica nelle voci di Medea, Giasone, Agameda, Acamante, Leuco e Glauce. Nella Medea di Wolf si nota la riscoperta del mito originario, quello prima di Euripide. Medea viene privata dall'autrice di qualsiasi tratto demoniaco, malefico: è la donna saggia, "colei che sa consigliare e provvedere", libera e orgogliosa creatura. Ma per gli antichi, Medea era figura esemplare della incapacità umana di controllare con la ragione gli impulsi della passione. "Hýbris" è un termine tecnico della tragedia greca e della letteratura greca, che compare nella *Poetica* di Aristotele (il più antico studio critico su questo genere). Significa letteralmente "tracotanza", "eccesso", "superbia", "orgoglio" o "prevaricazione". Nella trama della tragedia, la hýbris è un evento

accaduto nel passato che influenza in modo negativo gli eventi del presente. È una "colpa" dovuta a un'azione che vìola leggi divine immutabili, ed è la causa per cui, anche a distanza di molti anni, i personaggi o la loro discendenza sono portati a commettere crimini o subire azioni malvagie. Al termine hýbris viene spesso associato, come diretta conseguenza, quello di "némesis", in greco νέμεσις, che significa "vendetta degli dèi", "ira", "sdegno" a chi si macchia di tracotanza. Con Medea per la seconda volta Christa Wolf si è accostata a una figura femminile del mito. La prima volta era accaduto, alla fine degli anni '50, con Cassandra, nata dall'esigenza (siamo negli anni della guerra fredda e della possibilità, considerata come tutt'altro che irreale, di un conflitto atomico) di indagare le radici profonde di quella che Christa Wolf chiama la volontà di autoannientamento della nostra civiltà. In *Cassandra* Christa Wolf narra di come la donna, la sacerdotessa figlia di Priamo, che per lunga parte della sua vita si era identificata con la logica e le strutture del Palazzo, a poco a poco perviene alla coscienza della natura distruttiva della propria città e dei meccanismi assassini che stanno all'origine del potere e della sua conservazione. E' un monologo interiore costituito dal flusso dei ricordi e delle riflessioni della protagonista che, giunta come schiava a Micene, attende la morte per mano di Clitemnestra, e che ha sempre vissuto come colei che sa ciò che il destino riserva a lei e alla sua città, ma non lo può evitare. Gli orrori della guerra di Troia sono raccontati dalla voce di una donna dalla sensibilità e dall'intelligenza critica penetranti, una donna capace di dire di no fino alle estreme conseguenze.

Un tema centrale nella presentazione letteraria e teatrale della donna nel mondo antico è il legame con la famiglia. La donna protegge la famiglia e si sacrifica per la famiglia, in particolare per i maschi della famiglia: il fratello e il padre. Antigone, nell'omonimo dramma di Sofocle, sceglie di morire pur di poter compiere i riti funebri in onore del fratello, proibiti dal sovrano di Tebe. Elettra, nelle *Coefore* di Eschilo, e nei drammi *Elettra* di Sofocle ed Euripide, incita il fratello a vendicare il loro padre, ucciso dalla madre e dal suo amante Egisto. Alcesti, nell'omonimo dramma di Euripide, accetta di morire al posto del marito. E' vero che la vendetta spetta agli uomini, ma quando gli uomini sono morti, tocca alle donne agire, come ritiene Elettra nel dramma di Sofocle.

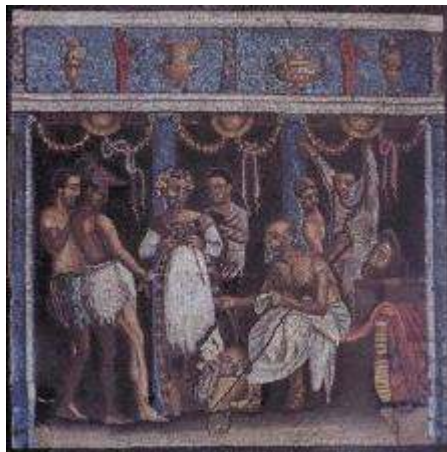
Nell'*Antigone* di Sofocle, dalla quale deriveranno molte altre opere della drammaturgia europea, si svolge un grande duello di idee: da un lato le leggi divine inviolabili, dall'altro le leggi civili, che hanno la caratteristica di rispecchiare la società, quindi sono considerate utili e opportune. Sofocle è considerato il poeta del dolore. L'uomo ha di fronte l'ignoto, non è padrone del proprio destino. Del suo modo di far teatro e delle sue tecniche va ricordato che accentrava l'azione attorno al protagonista, personaggio maschile o femminile che fosse, fortemente sottolineato. Sperimentò anche tecniche innovative, come l'introduzione del terzo attore, anche se altri ritengono che il merito vada legato al nome di Eschilo. In Sofocle, Antigone accetta di morire per onorare le "leggi non scritte, incrollabili, degli dèi, che non da oggi né da ieri, ma da sempre sono in vita, né alcuno sa quando vennero alla luce", leggi superiori ai decreti dei re.

All'opposto della vendetta, per le protagoniste del teatro greco c'è l'accettazione della morte. Alcesti rappresenta la polarità estrema del sacrificio, e la più rischiosa: sacrificarsi per il marito significa sacrificarsi per una persona acquisita alla famiglia, con cui non si hanno legami di sangue. Questo dramma ebbe una grande fortuna in età moderna, soprattutto a partire dal '700. La vicenda di Alcesti va interpretata sempre tenendo ben presente la netta dicotomia del rapporto uomo-donna che si evidenzia nell'Atene del V secolo: vita fuori di casa per l'uomo e vita chiusa tra le mura domestiche per la donna. Spazi e opportunità contrapposti a limitazioni e divieti. Il teatro permette dunque di accorciare questa distanza, permette alle donne di entrare in un terreno che nella vita quotidiana è precluso loro. Sembra quindi emergere un preciso tentativo da parte di Euripide di modificare gli equilibri di questo rapporto, smontandone e rovesciandone le caratteristiche fondamentali, di deviare, attraverso la tragedia, il modo di pensare comune. L'appellativo "donna" viene spesso usato nella tragedia greca come termine dispregiativo nei confronti di un uomo e Alcesti, chiedendo al marito di farsi madre, lo trascina fuori dalle tipiche funzioni che spettano ad un uomo e a un re del suo tempo. Anche il coro si domanda se per Admeto non sarebbe meglio suicidarsi, attraverso un'impiccagione, modo di morire tipico dei personaggi tragici femminili che si tolgono la vita. Alcesti invece si fa uomo: è lei che scende agli Inferi perché Admeto possa restare a vedere la luce, è lei a prendere l'iniziativa, ad agire. Successivamente, sarà lo stesso Admeto a definire Alcesti come madre e padre insieme, evidenziando un mutamento nei ruoli classici imposti dalla società greca all'uomo e alla donna. Alcesti è dunque un'eroina che demolisce gli stereotipi, trasforma Admeto da campione del "genos" a madre e custode dell'"oikos". Il sacrificio permette ad Alcesti di imporsi, di far sentire la sua voce, di assumere il comando, costringere il marito a giurare, a sottomettersi. Alcesti fa quello che una donna greca del V secolo mai si sarebbe potuta permettere: imporre la propria legge al marito, collocandola al di sopra della norma sociale, come aveva fatto Antigone.

Se c'è, poi, un personaggio che suscita orrore e non fa nessuna concessione alla pietà, questi è Medea, la madre che uccide i propri figli per vendicarsi di Giasone che l'ha abbandonata. Euripide qui non sentenzia, come in tante altre opere. Esprime un tragico sentimento: la vendetta. É considerato uno dei capolavori euripidei e viene sempre messa in rilievo una caratteristica stilistica importante: l'unità affidata alla figura della protagonista. Non ci sono digressioni, a parte qualche canto corale.

Il tema dell'eros è un'altra lente attraverso cui vengono presentati i personaggi femminili. Nella letteratura italiana, Beatrice e Laura, Angelica e Lucia sono i personaggi femminili che per primi vengono alla mente: tutti legati all'eros, ma a un eros molto meno inquietante di quello di Elena e Fedra. Angelica è il personaggio che si distacca dagli altri per una caratteristica mescolanza di innocenza e pericolosità: come Elena, la sua attrattiva scatena le passioni dei guerrieri di eserciti contrapposti, e provoca duelli tra i campioni dei diversi schieramenti. Il teatro greco aveva già esplorato questo rovesciamento della figura di Elena: Euripide, nell'*Elena* appunto, ci presenta una donna casta e rispettosa, ingiustamente accusata di essere la causa della guerra di Troia. La dea Era ha infatti creato un fantasma, un automa dalle fattezze simili alle sue: i greci e i troiani vanamente combattono per un'illusione. Fedra, che si innamora del figliastro, rappresenta, invece l'eros distruttivo nell'*Ippolito* di Euripide.
Anche alcune opere del quarto "grande" del teatro greco antico, Aristofane, hanno come protagoniste le donne con i loro problemi. Ne *Le donne al parlamento (Ecclesiazuse)*, le protagoniste, riunite in parlamento, proclamano il comunismo dei beni e delle persone. Ma è *Lisistrata*, che riprende i temi de *La Pace*, la commedia più emblematica, dal punto di vista femminile: le donne dichiarano lo sciopero dell'amore, finché gli uomini non smetteranno di fare guerre. Lisistrata è un personaggio, altero nella femminile sensibilità, deciso e assieme trepido, teneramente umano. E' una figura consapevole e coerente, ardita e commossa, paziente e ironica. Lisistrata è il simbolo dell'intelligenza femminile, intuitiva, lungimirante, consapevole di sé.

Spirito greco e spirito romano

Rispetto a quello greco, il teatro latino aveva meno legami con i valori civili e religiosi. Era, infatti, un'occasione di divertimento per spettatori appartenenti a tutti gli strati della società romana, incluse le donne.
Per trovare una prima definizione della commedia, bisogna risalire ad Aristotele, che considera il comico qualcosa di sbagliato e brutto che "non procura né dolore né danno"; dunque un elemento caratterizzato dall'imprevisto e dal non ragionevole, applicabile ad aspetti minori o parodistici dell'esistenza. In età romana, Cicerone e Quintiliano lo collegano al ridicolo generato da elementi sconvenienti e difettosi.

Con Livio Andronico e Gneo Nevio, il teatro latino comincia ad acquisire una fisionomia propria. Mentre Andronico rimane legato ai modelli della commedia nuova greca, Nevio propone drammi di soggetto romano, più originali nel linguaggio e ricchi di invenzioni nello stile, arrivando a inserire in una sua commedia una satira rivolta a personaggi contemporanei come Publio Cornelio Scipione, che gli valse il carcere: la satira personale fu in seguito espressamente proibita dalla legge. La commedia romana, apparentemente, si rifugia nella imitazione delle commedie di Menandro. I più importanti commediografi romani furono Tito Maccio Plauto e Publio Terenzio Afro. Plauto adattò i temi e i personaggi greci al pubblico romano, nascondendo però dietro ad una Grecia spesso improbabile tematiche riconoscibili del mondo romano a lui contemporaneo. Il teatro di Terenzio, invece, rifletteva una società diversa da quella di Plauto in quanto l'ex schiavo si atteneva in maniera più rigorosa ai modelli greci pur accettando la contaminazione. Le commedie di argomento romano presentano alcune innovazioni, come l'eliminazione del coro (ripristinato in epoche successive nelle diverse trascrizioni) e l'introduzione dell'elemento musicale. Dapprima, timidamente, il luogo dell'azione viene posto in piccole città italiche, e vengono trattate questioni riguardanti il popolo, le relazioni familiari, i problemi quotidiani. Rispetto alle commedie modellate sull'esempio greco, qui le donne hanno parte attiva, e i personaggi femminili sono tratteggiati nella loro psicologia. A Roma le donne potevano esibirsi solo nei mimi nei quali recitavano, cantavano e ballavano. Il mimo era uno spettacolo senza trama, che consisteva nell'imitazione teatrale della vita quotidiana e dei suoi aspetti più grotteschi, accompagnata da musica.

La presenza femminile sul palco condusse, ben presto e facilmente, alla degenerazione di questa rappresentazione verso forme sceniche in cui il ruolo principale era giocato dall'esibizione del nudo femminile ("nudatio mimarum"). Solo ai tempi di Cesare autori come Decimo Laberio e Publilio Siro fecero assurgere questo genere a definitiva dignità letteraria. Alcuni autori, come Ovidio e Giovenale, parlano del carattere corruttore del teatro soprattutto sulle donne. Il primo, infatti, parla dei teatri come luoghi dove le donne si affollano per "vedere e farsi vedere" e, in mezzo alla calca, si offrono meglio alle tresche amorose. Parlando delle donne nel libro VI delle Satire, Giovenale, invece, dice che vanno in estasi davanti a mimi e danzatori, si incapricciano di comici da strapazzo e ne comprano i favori sessuali e, quando i teatri sono chiusi, si mettono a fare le attrici.
Mentre disponiamo per intero del testo di ventisei commedie, non resta niente più che un corpus di frammenti sparsi del repertorio tragico romano; ugualmente, il numero dei tragediografi latini risulta inferiore rispetto a quello dei commediografi. Le tragedie di Seneca sono, infatti, le uniche tragedie latine giunte a noi in modo non frammentario. Le opere di Seneca non sembrano concepite per la rappresentazione ma piuttosto per la lettura in qualche ristretta cerchia. Il tono comune è di meditazione e riflessione interiore, per cui è stato osservato che l'unica protagonista è la coscienza che interroga se stessa. Nel teatro senecano il conflitto tragico ed i suoi inevitabili esiti luttuosi nascono dagli odi reciproci e dai dissidi che lacerano l'interiorità psicologica degli individui, e sono spesso le donne a meglio rappresentare questo intimo contrasto: Fedra è divorata dalla passione ma lacerata dal senso di colpa e dalla volontà di espiazione; Medea vive l'atroce dissidio tra l'amore per i figli e il desiderio di vendetta. In entrambe queste figure il pathos tragico, che già aveva ispirato i modelli euripidei, degenera in una visione orripilante, quasi in una esaltazione del "furor" delle protagoniste, peraltro coerente con la loro indole. Il teatro latino si era gia occupato, con Ennio e Accio, di Medea, ma pochi frammenti rimangono delle due tragedie che avevano come protagonista la donna di Colchide. Seneca, invece, pur rispettando, in generale, la trama euripidea, traspone Medea su un piano infernale, legato all'occultismo e alle pratiche di magia nera, in cui il suo agire è ispirato da fredda e premeditata crudeltà. Il Male, quel Male che Medea incarna, trionfa, con il suo corollario di terrore e di morte. Centro della tragedia non è più, come in Euripide, la realtà psicologica dell'eroina, con i suoi dissidi interiori, ma è proprio questa macabra, inumana violenza di cui Medea è protagonista. Barbara terribile, presa dal furore della gelosia, donna crudele dominata dall'odio e dal desiderio di vendetta, Medea ha tutte le sembianze di un essere sinistro e demoniaco nella descrizione di Ovidio e Seneca. In particolar modo la Medea senecana è una donna travolta dalle passioni, incapace di opporre resistenza agli impulsi più orrendi. Gli stessi tratti foschi e malvagi contraddistingueranno il personaggio di Medea nelle opere di Boccaccio (*De mulieribus claris*) e, successivamente, di Corneille (*Médeé*), anche se in quest'ultimo si

nota già la tendenza a smorzarne i tratti più spietati, avviandosi ad una rappresentazione sempre più umana del personaggio.

Una delle nove tragedie scritte da Seneca è dedicata ad Antigone. Antigone, come del resto tante altre opere della classicità greca, ha esercitato molta influenza sulle letterature e sulle arti, soprattutto occidentali, in ogni tempo. Antigone (sia come personaggio che come dramma) è diventata, per i moderni, un simbolo molto più forte di Elettra: il simbolo romantico della scelta tragica, il segno del contrasto tra gli obblighi verso la famiglia e la comunità. Antigone è divenuta anche il simbolo dell'opposizione politica: dell'opposizione all'occupazione nazista della Francia, nell'*Antigone* di Anouilh del 1944, ad esempio; ma anche dell'opposizione all'apartheid. Nel 1973 il drammaturgo sudafricano Athol Fugard, con la collaborazione degli attori John Kani e Winston Ntshona, creò il dramma *The Island*, ambientato a Robben Island (l'isola dove è stato detenuto Nelson Mandela). Fugard mette in scena due prigionieri che a loro volta rappresentano, in carcere, l'*Antigone* di Sofocle, ricreando forzatamente la convenzione antica secondo cui attori maschi impersonavano figure femminili: un "metateatro" con evidenti implicazioni politiche.

I temi della gelosia e dell'ineluttabilità della vendetta, presenti nella Medea di Euripide, hanno offerto lo spunto ad altri autori nel corso dei secoli. La letteratura latina contempla due Medee, una di Ovidio (andata perduta e della quale abbiamo notizia soltanto attraverso una citazione di Quintiliano, non del tutto positiva) e una di Seneca, che ci è invece arrivata completa. Seneca si rifà ad Euripide e, a quanto pare anche a Ovidio. Nel diciottesimo secolo, in Italia la *Medea* di Giovan Battista Nicolini, in metri metastasiani, è una donna consapevole di sé e del suo terribile coraggio. Il suo amore è una violenza selvaggia, ma ha coscienza della sua tragica natura, contro la quale tuttavia non ha la forza di lottare. É un personaggio nuovo, e molto moderno. Il personaggio rivivrà nel ventesimo secolo nella *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro.

Anche Fedra sarà ripresa da Seneca e poi da Racine, e riproposta da D'Annunzio. Fedra è il modello mitico dell'infedeltà coniugale, e del contrasto tra il senso del dovere e la passione non controllabile. Solo nell'Ottocento questi temi verranno affrontati direttamente, in opere che hanno creato scandalo, come *Madame Bovary* di Flaubert.

Il teatro medievale: l'influenza classica nel dramma cristiano della Chiesa latina

Dopo la caduta dell'Impero romano sembrò che il teatro fosse destinato a non esistere più. La Chiesa cattolica, ormai diffusa in tutta Europa, non apprezzava il teatro ed addirittura scomunicava gli attori. Ha scritto Glynne Wickham nel prologo alla sua "Storia del teatro": "Di tutte le arti il teatro è quello che può infastidire di più. Fu bandito in tutta l'Europa cristiana per quattro secoli dopo il sacco di Roma del visigoto Alarico nel 410 d.C." A questa situazione, però, sopravvivono i giullari, eredi del mimo e della farsa atellana. Intrattengono la gente nelle città e nelle campagne con canti ed acrobazie ma pende su di loro la condanna della Chiesa la quale, dal canto suo, dà origine ad un'altra forma di teatro: il dramma religioso o sacra rappresentazione, per mezzo del quale i fedeli, spesso analfabeti, apprendono gli episodi cruciali delle Sacre Scritture. Alcuni scrittori religiosi tentano la conciliazione della nuova fede con le vecchie forme pagane e scrivono drammi sacri in stile più o meno classico.

L'influenza classica è presente anche nei drammi di Rosvita. La monaca sassone rappresenta un caso eccezionale come letterata in quanto donna e per di più religiosa. Vissuta tra il 935 e il 973 dopo Cristo, ha scritto sei opere, ispirandosi a Terenzio per sua stessa dichiarazione, ma il suo assunto era quello di vedere vittoriosa la fragilità femminile domando la forza maschile. Le sue maggiori fonti di ispirazione sono i vangeli apocrifi e le agiografie. Perché Rosvita scrive drammi? Perché decide di imitare uno scrittore pagano come Terenzio? A queste domande risponde lei stessa nella prefazione alle sue opere. Rosvita dichiara nella lettera di presentazione del suo lavoro, indirizzata agli intellettuali di corte, di voler scrivere drammi al modo di Terenzio, ma con contenuti cristiani a causa del successo che l'autore pagano riscuoteva all'epoca. Suo intento è quindi quello di usare la forma terenziana che risultava di

maggior presa sul pubblico, ma modificandone i contenuti. Un'altra cifra caratteristica del lavoro di Rosvita è la centralità della figura positiva della donna. La donna nei drammi di Rosvita vince con la forza della fede sugli uomini e sulle loro debolezze, cercando così un riscatto dalla mentalità misogina medioevale. L'opera di Rosvita ebbe purtroppo pochissima diffusione nell'immediato ma conobbe maggiore fortuna nel periodo umanistico. La sua fu un'opera isolata, priva di contatti con la contemporanea realtà teatrale ma sorretta da un naturale istinto drammatico. La critica moderna è orientata a riconoscere che i drammi di Rosvita non furono concepiti per la rappresentazione, bensì per la lettura ad alta voce (la declamatio).
Nel Medioevo, gli attori non erano professionisti come quelli greci o romani ed erano tutti uomini, anche per le parti femminili. Casi di donne in scena, come quella che nel 1468 a Metz suscitò un tale entusiasmo nella parte di santa Caterina che un gentiluomo la volle in sposa, sono non solo eccezionali, ma appartengono alla fine del Medioevo. Forse è quello il primo annuncio del prossimo ingresso delle attrici in scena, che avverrà solo col Rinascimento italiano.

La Commedia dell'Arte: finalmente le donne in scena

Un interesse nuovo, foriero di cambiamenti sia culturali che antropologici, sta alla base della straordinaria attenzione che è rivolta alla donna fra Umanesimo e Rinascimento. All'inizio del XVI secolo, la condizione femminile diventa, infatti, oggetto di una intensa riflessione che tocca i più diversi ambiti e penetra in tutti i generi letterari. Tanto nella novella quanto nella lirica cortigiana, tanto nei trattati quanto nei poemi cavallereschi la donna è al centro di una rinnovata curiosità. In ambito teatrale, i drammi cinquecenteschi sono pieni di considerazioni generali affidate tanto ai cori quanto ai personaggi: giudizi che affrontano tutti gli argomenti di maggiore attualità e che non possono ignorare il dibattito sulla posizione della donna. Peraltro, proprio il recupero volgare del dramma antico coincide con la riproposizione di alcuni esempi femminili di grande fascino: figure come Antigone, Alcesti, Medea sono direttamente chiamate in gioco o rivisitate in chiave moderna, riconoscibili nella filigrana delle nuove eroine tragiche che popolano la scena teatrale del Rinascimento. All'origine di questa tradizione basata sui modelli antichi c'è la *Sofonisba* del Trissino che, come fondamentale archetipo del genere, costituisce il filtro attraverso cui tutta l'esperienza greca viene completamente ripensata. Esso rappresenta il principale incunabolo di quella tragedia fiorentina cui inevitabilmente guarderanno le successive figure femminili, da Orbecche a Canace, da Semiramide ad Adriana, da Marianna fino all'Alvida tassiana. Le eroine eponime dei drammi fiorentini si chiamano Rosmunda, Antigone, Didone, Tullia e considerano loro interlocutrice privilegiata proprio Sofonisba che è un exemplum perfetto di virtù muliebre e che contribuirà a definire il modello della perfetta protagonista tragica. Il personaggio

ha in sé i tratti che la tradizione attribuisce alle donne; tuttavia il decoro e la gravità che caratterizzano la regina cartaginese tendono a mettere in evidenza la sua posizione di sovrana. La statura eroica di Sofonisba è data non solo dalla specchiata onestà, ma anche dall'alto livello sociale cui, di fatto, ella appartiene.

Dotate di una virtù femminile che implica forza e determinazione, queste donne sembrano possedere quelle caratteristiche che in genere si attribuiscono agli uomini. Il dramma diventa infatti il campo di investigazione per la definizione di un modello di donna protagonista dell'azione, la cui condizione ambigua, insieme di "vittima" e di "colpevole", consente l'affermazione di una complessità psicologica nuova. L'eroe o, come in questi casi, l'eroina oscilla perennemente tra il tipo, ovvero un caso illustre, che invita a riflettere sulla precarietà dell'esistenza umana o sull'importanza della virtù, e il modello, inteso come paradigma a cui conformare le proprie azioni. Non va poi trascurato un ulteriore elemento: accanto alle protagoniste dei drammi troviamo spesso interlocutrici d'eccezione, che fungono da cassa di risonanza ai lamenti dell'eroina e che, di conseguenza, rendono esplicito il dilemma tragico. Tra i caratteri codificati spicca quello della nutrice, proveniente dalla tragedia greca ma soprattutto dal teatro senecano, che è assimilabile alla balia della novellistica e alla mezzana della commedia. Depositaria di un'etica della moderazione e dell'equilibrio, la nutrice costituisce il controcanto prosaico del dramma, grazie a cui l'unicità e la solitudine dell'eroina risaltano ancora meglio. Un altro "personaggio" è il coro, formato dalle fanciulle che, in genere, sono strettamente legate al destino della protagonista: questa soluzione strutturale, derivata da Euripide, nel cui teatro prevalgono i cori di sesso femminile, connota in senso dichiaratamente patetico le tragedie e ne sottolinea le forti implicazioni sentimentali, sullo sfondo di una realtà che riconosce alla presenza muliebre un'importanza mai avuta prima.

A Firenze, tra il 1515 e il 1530, vengono redatti in volgare alcuni drammi di ispirazione ellenizzante che seguono da vicino l'esperienza del Trissino. Tre sono gli scrittori che operano a stretto contatto e unità di intenti : Giovanni Rucellai (autore della *Rosmunda* e dell'*Oreste*), Alessandro Pazzi de' Medici (autore della *Dido in Cartagine,* ma anche di due importanti traduzioni in volgare, l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide e l'*Edipo re* di Sofocle) e Ludovico Martelli (autore della *Tullia*). Nelle loro opere, il recupero

sperimentale della tragedia greca, caratterizzata dall'assenza di divisione in atti e da un primo tentativo di applicare le unità pseudoaristoteliche, coincide con la riproposizione di alcuni personaggi femminili di grande fascino, che in tre casi su quattro danno anche il nome al dramma. L'habitus drammatico di queste eroine è mutuato dai personaggi del mito antico: Rosmunda ha il suo modello in Antigone, Ifigenia nell'omonima protagonista della tragedia euripidea, Didone in Medea, Tullia in Elettra. Ciascuna di esse deve però la propria fabula, in parte o completamente, a un'altra tradizione, chi ai repertori di exempla medievali e alla storia longobarda (Rosmunda), chi al poema virgiliano (Didone), chi ancora alle storie di Livio (Tullia). Tuttavia l'ammirazione per la forza d'animo femminile porta con sé stupore, malessere, paura; anzi il confine fra bene e male rimane, in definitiva, difficile da tracciare con chiarezza. Non a caso, le protagoniste femminili di queste tragedie sono donne che utilizzano la trasgressione per affermare la propria individualità: esse disobbediscono, ingannano, tradiscono, giungono persino ad uccidere. Successivamente, a fronte di questa pattuglia di eroine tragiche, capaci di superare la loro stessa condizione di vittime in balía di un destino sfavorevole, si collocano figure drammatiche dalle caratteristiche più diverse e tuttavia inclini a riconfermare un codice comportamentale che non potrà essere trasgredito, se non per subire la più efferata delle punizioni. Ritornano i valori comportamentali legati a un'immagine femminile tradizionale che derivano da una trattatistica progressivamente volta a ripristinare l'ordine all'interno delle istituzioni e a equiparare donne d'alto rango a umili fanciulle avvezze ai lavori manuali. Insomma, le figure femminili che popolano questa seconda stagione tragica sembrano rinunciare in parte alla volontà trasgressiva dei modelli classici, dal momento che le loro storie si avviano sempre più risolutamente a mettere in scena l'orrore prodotto dalla violenza e dalla ambiguità del potere politico di segno maschile. Alle protagoniste di questi drammi viene restituito il ruolo, a loro più adeguato, di vittime: proprio fra il 1545 e il 1563, la Controriforma imporrà, infatti, nuove direttive sociali e, di conseguenza, il ripristino di modelli familiari e sociali secondo i quali una donna può esistere soltanto all'interno dello schema « vergine-moglie-vedova ».

Con la traduzione in lingua latina della *Poetica* di Aristotele datata 1536, i canoni aristotelici vennero interpretati e completati con norme e indicazioni. La formalizzazione delle tre unità risale, infatti, all'Umanesimo cinquecentesco ed è contemporanea alla teorie del verosimile di Ludovico Castelvetro (1505-1571) e a quelle di Giambattista Giraldi Cinzio sulla necessità di limitare la narrazione ad eventi accaduti ad un unico personaggio. Aristotele nella *Poetica* aveva affermato che "la favola deve essere compiuta e perfetta", dovendo in altre parole avere unità, ossia un inizio, uno svolgimento e una fine (unità di azione). Il filosofo aveva anche asserito che l'azione dell'epopea e quella della tragedia differiscono nella lunghezza "perché la tragedia fa tutto il possibile per svolgersi in un giro di sole o poco più, mentre l'epopea è illimitata nel tempo" (unità di tempo). Nel 1500 quindi ciò che in Aristotele

era la descrizione di uno stato di fatto del teatro a lui contemporaneo venne interpretato come una norma o canone. Si ritenne quindi che i drammi dovessero avere: unità di luogo (svolgersi cioè in un luogo unico, nel quale i personaggi agissero o raccontassero le vicende accadute); unità di tempo (la più comune interpretazione di questa norma fu che l'azione dovesse svolgersi in un'unica giornata dall'alba al tramonto) e unità di azione (il dramma doveva comprendere un'unica azione, con l'esclusione quindi di trame secondarie o successivi sviluppi della stessa vicenda). Questi canoni vennero adottati per discriminare il teatro "alto" (la tragedia) dal teatro "basso" o popolare (la commedia) ma furono utilizzati più per classificare le opere del passato latino e greco che come canone per la scrittura di nuove opere.

Nel Cinquecento, dopo la lirica e le raccolte di epistole (la scrittura più diffusa), è la "forma" teatro, ed in particolare il teatro comico e pastorale che comincia a vedere presenze femminili creative. La donna, infatti, si è insinuata nella scrittura letteraria dando dei risultati personali degni di nota laddove le canonizzazioni erano meno forti. E' difficile trovare elementi di originalità assoluta, se non abbastanza casuali e sporadici, all'interno della produzione lirica, condizionata fortemente dalla normativa bembesca e anche dalla apparente facilità di una imitazione petrarchesca. E' più facile trovare novità dove le imposizioni, di Bembo prima, di Aristotele poco dopo, non possono arrivare. A partire dalla metà del Cinquecento si afferma un tipo di recitazione basato su canovacci, modificabili a seconda del tipo di pubblico e delle caratteristiche dell'attore. La commedia "all'improvvisa" favoriva le attrici che potevano esibire grazia ed eleganza, oltre ad eloquenza e cultura. E con la legittimazione del palcoscenico faceva salire di grado le cosiddette "meretrici oneste" che si dedicavano alla musica e al canto, esercitando una professione in parte artistica ma non accettata ufficialmente. Dunque, se prima del XVI secolo le uniche e sporadiche autrici di teatro sono esclusivamente religiose che scrivono e mettono in scena le proprie opere all'interno del convento, nel Rinascimento scrivono dei drammi alcune famose cortigiane. Ma solo con la commedia dell'arte vediamo per la prima volta le donne direttamente coinvolte in scena, nella stesura del "canovaccio" e spesso come capocomiche.

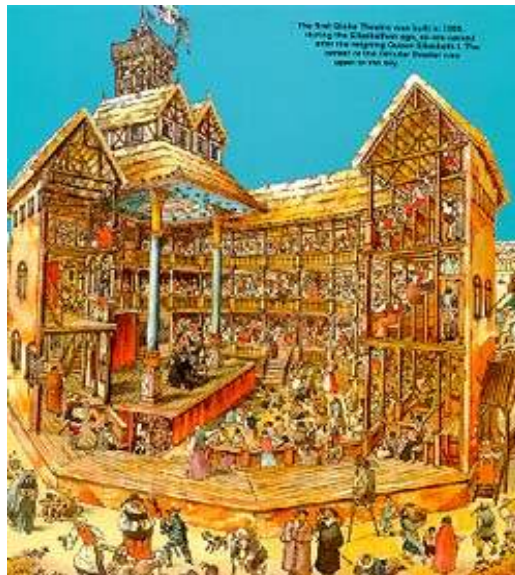
La figura femminile più famosa nel panorama teatrale italiano del Cinquecento è quella di Isabella Andreini. Attrice e autrice, ebbe un rapporto dialettico fra letteratura e teatro. La produzione letteraria di Isabella è decisamente vasta e comprende, oltre la *Mirtilla,* le *Rime,* le *Lettere* e i *Fragmenti di alcune scritture*. Per le *Rime*, ci troviamo di fronte ad un numero veramente alto di componimenti (circa cinquecento), che vedono un alternarsi di sonetti, madrigali, canzoni, canzonette, scherzi, capitoli, sestine, egloghe ed epitalami che denunciano, da parte dell'autrice, una conoscenza metrica notevolissima. Per Isabella la vicinanza e la frequentazione di autori come Tasso e soprattutto Chiabrera sono risultate basilari e portanti per la sua scrittura poetica. Come nei teatri è stata capace di sostenere una molteplicità di parti in qualità di attrice, così è stata abile nello scrivere nei più diversi

stili e metri. Spesso le attrici godevano, a livello di moralità, di una fama enormemente negativa. Denunciate dal Concilio di Trento che vedeva per mezzo loro realizzarsi quell'"instrumentum diabuli" con cui era identificato il teatro, la donna-attrice era vista come una donna di facili costumi, tanto più pericolosa delle banali meretrici, che autodenunciavano la loro immoralità, quanto più aureolata dal fascino illusivo della scena. Non desta meraviglia, però, che, nonostante la volontà di Isabella di porsi di fronte al mondo come autrice, sia invece ricordata fondamentalmente come attrice e che manchino di conseguenza un'edizione moderna ed uno studio approfondito sulle *Rime*. Un fenomeno non diverso può essere notato anche per le *Lettere,* ovviamente tali solo per il titolo. Le *Lettere* di Isabella appaiono essere un concentrato di luoghi teatrali che mettono in scena monologhi e dialoghi incentrati sui due tipi di personaggi (maschile e femminile) che mostrano le loro abilità di recitazione; in alcune sono elencate addirittura le passioni nelle loro diverse sfumature e come esse debbano essere presentate in scena.

Mentre nulla resta della presenza sulla scena di Isabella, la letteratura offre molto di più delle "prime donne" legate al figlio Giovan Battista. La valorizzazione delle protagoniste è, infatti, un fattore insito nella tradizione del teatro all'italiana che si afferma già alla fine del Cinquecento. La figura di Virginia Ramponi, in arte Florinda, moglie di Andreini, fu celebrata come attrice e anche per le sue doti canore. A lei si contrappone la "seconda donna" di Andreini, sia nella vita che nell'arte, Virginia Rotari, detta Baldina.

<u>Le donne di Shakespeare tra commedia e tragedia</u>

Ai tempi di Shakespeare, la professione teatrale era considerata di stretta pertinenza maschile. Sul continente, specie in Francia e in Italia, vi erano nella medesima epoca esempi abbastanza frequenti di

donne che recitavano sulle scene, ma in Inghilterra non se ne videro fino al 1660, quando per la prima volta un'attrice, Margaret Hughes, interpretò la parte di Desdemona nell'*Otello*. La Hughes divenne attrice in un periodo di grandi cambiamenti nel dramma inglese. Al tempo di Shakespeare, invece, i ruoli femminili erano di regola riservati ai ragazzi. Ogni compagnia ne aveva un certo numero: si trattava di apprendisti, quasi sempre figli d'arte, che compivano il loro duro tirocinio sotto la guida degli attori più anziani. Ofelia, Giulietta, Desdemona, la soave Cordelia furono presentate per la prima volta sulle scene da questi ragazzotti, che forse già si radevano il mento e recitavano in un curioso falsetto, sforzandosi di tenere alta ed esile la voce. E Rosalinda, Porzia e Viola, le eroine delle commedie costrette a celare la loro identità sotto abiti maschili, erano ambiguamente interpretate da ragazzi che si fingevano donne travestite da uomini. Tuttavia, per strano che possa parere un simile costume dal punto di vista estetico e da quello della verisimiglianza, in realtà esso era suggerito principalmente da motivi pratici.

Senza donne, la compagnia, quando girava per le province, poteva spostarsi molto più rapidamente e a buon mercato. Gli attori si sistemavano tutti insieme nei cameroni delle locande, molto simili alle antiche foresterie dei conventi. Inoltre, la vita dell'attore era cosi faticosa che difficilmente una donna avrebbe potuto adattarcisi senza risentirne nella salute. Le esigenze dei copioni e quelle del pubblico imponevano all'azione un continuo movimento: salti spettacolari, scalate, cadute, prove di resistenza e di destrezza erano disseminati in ogni intreccio; occorreva inoltre una vera abilità di trasformista nel mutare di costume e d'aspetto nel minor tempo possibile, perché ogni membro della compagnia sosteneva almeno quattro o cinque ruoli diversi nel corso di ogni rappresentazione, tanto fitte di personaggi erano le commedie e le tragedie rispetto all'esiguità numerica delle compagnie.

Nonostante ciò, nelle tragedie, nei drammi storici e nelle commedie di Shakespeare le figure femminili sono molte e significative. Donne forti e malvagie, fragili e buone, romantiche ed innamorate, pazze d'odio e matte per amore: ogni personaggio gioca un ruolo ben preciso in ogni opera ed è fondamentale

per l'evolversi della storia. I caratteri, i vizi e le virtù dei personaggi sono indagati con una misteriosa intuitiva capacità di penetrare e capire l'animo umano e rappresentati con accuratezza in ogni strato dell'animo e in ogni contraddizione di comportamento; il carattere di ogni donna è rapportato al contesto e alle situazioni in cui si viene a trovare, e in base a questi ulteriori elementi assume ogni volta una luce nuova: non ci sono stereotipi, maschere caratteristiche, la natura della donna è espressa in tutta la sua profondità, nelle sue mille sfaccettature, nelle sue certezze, nelle sue contraddizioni. Gli stessi protagonisti maschili daranno le proprie impressioni e definizioni. Amleto dirà: "Fragilità, il tuo nome è donna!", nel re Lear: "Uno spirito deforme è meno orribile nel diavolo che in una donna". Ma non è certo grazie al parere soggettivo degli stessi protagonisti delle opere che il cuore e i sentimenti delle lady si svelano: è nella stessa tragedia che dalle loro azioni, dai loro pensieri e parole, dai loro atteggiamenti le persone si scoprono come incredibilmente rivelate tra le cose dette e non dette, tra le bugie e le verità, tra ragione e passione.

Nell'*Otello*, Desdemona sposando il Moro va contro i desideri di suo padre e si ribella alle regole della società e del suo ceto. Desdemona trasgredisce anche verbalmente quando dichiara il suo amore per il Moro, mostrando una propria volontà. La *Bisbetica domata* mette in evidenza come l'ordine si fondi sul rispetto delle regole sociali. Kate, la bisbetica del titolo, rifiutando il matrimonio si oppone al volere del padre creando scompiglio nella gerarchia sociale. Nel *Macbeth* le streghe sono epitome del caos che caratterizza l'opera dopo l'uccisione del re Duncan. Il *Macbeth* si rivela una delle opere più rappresentative dello stile shakespeariano e del teatro elisabettiano. Nel personaggio di Lady Macbeth vediamo concretizzarsi quanto di più aberrante e perverso vi possa essere nell'animo umano. È una figura contraddittoria, la cui sete di potere che non ha confini diventa ossessione, forza di natura, passione selvaggia. Questa donna così risoluta, per la quale il delitto, l'inganno, il tradimento non sono ostacoli alla sua volontà di potenza, è il simbolo della passione che acceca, del desiderio di grandezza che non ha limiti né materiali né morali. La Lady Nera è la nera luce di un'anima che si rivela punto di convergenza tra un bene apparente e un male effettivo, concretizzati nel suo aspetto fragile ed indifeso di donna e nella sua logica fredda e calcolatrice di mostro. Il malefico carisma del personaggio inventato da Shakespeare si fonda sul suo essere donna e tuttavia motore psicologico dell'azione in un mondo governato da ferree strutture maschili. E' ben conscia che solo attraverso l'azione di un uomo potrà acquistare il potere assoluto a cui il suo animo aspira. La sua realizzazione come donna passa quindi attraverso la perdita della sua essenza femminile per simularne una maschile.

Nell'*Amleto*, Ofelia è la figlia di Polonio e la sorella di Laerte. Come figlia del lord Ciambellano, Ofelia ha dovuto convivere da sempre con la sua mentalità retriva e con la sua visione negativa del genere

umano ma è ancora capace, forse grazie alla sua innocenza, di destare l'amore di Amleto. Ofelia è di carattere debole e facilmente manipolata dai familiari. Così nonostante le lettere di amore di Amleto l'abbiano realmente commossa, crede al fratello, che descrive l'amore di Amleto ingannevole e bugiardo. Ormai confusa, si presta ad agire da esca per coloro che intendono spiare Amleto. Suggestionato dalle parole del fantasma e disgustato dal comportamento della madre, Amleto è deluso dal genere femminile e la rifiuta. E' allora che Ofelia capisce la forza del suo amore per Amleto, ma è troppo tardi. Prima il rifiuto dell'amante, poi la morte del padre, spezzano le sue esili forze e la ragazza impazzisce. Si aggira pronunciando frasi incoerenti e cantando stralci di vecchie canzoni. Quasi per caso, appendendo una ghirlanda al ramo di un albero sospeso sul fiume, Ofelia cade e annega in acqua. Forse il personaggio femminile più famoso della produzione shakespeariana è Giulietta, sempre ed inscindibilmente unito al nome del suo amato Romeo. I due amanti appartengono a famiglie rivali e nel corso della loro tragedia faranno di tutto pur di arrivare alla loro unione definitiva e non ostacolata. Troveranno la soluzione ai loro problemi d'amore con la morte, che li vedrà uniti per sempre. Infatti i loro nomi non sono separabili, come le loro ombre giovanili, sono avvinti per l'eternità. Giulietta in questa tragedia svolge un ruolo assolutamente attivo che rifiuterà le convenzioni cortesi che assegnavano alla donna solo il ruolo di immagine ideale di bellezza. Ma il coraggio di Giulietta è da individuare anche nella voglia di portare avanti una storia impossibile, soprattutto in un tempo in cui l'amore era ridotto ad un puro e semplice contratto commerciale. La fama di Shakespeare fu in primo luogo stabilita grazie alle sue donne, e già nel Sette e Ottocento se ne riscrivono le storie. Tuttavia nel Seicento nessuna donna avrebbe mai potuto scrivere le opere di Shakespeare. La società elisabettiana non avrebbe mai permesso ad una donna di diventare un genio di tale portata: è questa la tesi che sarà sostenuta dalla scrittrice Virginia Woolf nel suo libro "Una stanza tutta per sé", pubblicato nel 1928, in cui immagina che il drammaturgo abbia avuto una sorella, Judith Shakespeare, con le sue stesse doti ma alla quale sarebbe stata preclusa qualunque forma di apprendimento. Al massimo, immagina la Woolf, per seguire le orme del fratello avrebbe potuto scrivere qualcosa, e leggere qualche suo libro, ma sempre di nascosto; sarebbe poi fuggita da casa dopo essere stata malmenata dal padre per aver rifiutato un matrimonio combinato; avrebbe forse cercato fortuna presso qualche compagnia teatrale, e dopo sventure e rifiuti, dopo essere stata esposta a qualsiasi tipo di violenza, se fortunata sarebbe diventata la moglie di qualche brav'uomo che l'avrebbe destinata al tanto odiato ruolo che era stato proprio di sua madre, della madre di sua madre e così via. Presa dalla disperazione, si sarebbe probabilmente uccisa per rimanere fedele alla strada che aveva cercato di intraprendere, al suo genio, perchè il suo unico destino doveva rimanere quello della sottomissione, dell'anonimato, della rinuncia ad ogni aspirazione che non fosse quella di essere una madre e una moglie.

Il Settecento e la centralità dell'interpretazione femminile

All'inizio del Settecento cresce la centralità dell'interpretazione femminile, fino a diventare il perno dell'azione scenica. In questo periodo si registra, ad esempio, l'ammirazione per una grande interprete come Elena Balletti, in arte Flaminia, moglie di Luigi Riccoboni, che nel 1713 trionfa a Venezia nelle vesti di Merope, la tragedia omonima di Scipione Maffei. Il pubblico nuovo della commedia è costituito anche da donne, che sono spettatrici e lettrici. L'attivismo culturale delle donne agisce positivamente sul piano delle traduzioni, degli adattamenti delle drammaturgie europee e sulle nuove scuole di idee e di pensiero. In Carlo Goldoni, che con Metastasio e Vittorio Alfieri è l'esponente massimo del teatro italiano del Settecento, il protagonismo femminile assume una molteplicità di soluzioni. Nel sistema di Goldoni non conta solamente l'abilità professionale, ma pesa notevolmente la varietà delle componenti esistenziali: il ruolo della donna oscilla tra la funzione della musa ispiratrice e la complicità passionale. Il personaggio femminile che si staglia sopra tutti è quello di Mirandolina, la protagonista de *La locandiera*, ambito traguardo di quasi tutte le attrici. Mirandolina ha al suo arco tutte le astuzie femminili che Goldoni conosceva bene. Eleonora Duse l'ha definita "la più pazza e la più saggia creatura". Goldoni ha scritto questo personaggio per Maddalena Raffi Marliani, con la quale aveva un rapporto amoroso. Su Mirandolina è stato detto tutto e il contrario di tutto, anche a seconda delle interpreti, che sono state Adelaide Ristori, la stessa Eleonora Duse, Rina Morelli, Annamaria Guarnieri, Adriana Asti, Valeria Moriconi, Carla Gravina, Marina Malfatti. La locandiera, più che onesta o crudele, più che infida o virtuosa, è un'efficiente donna d'affari, che pone la locanda al centro della sua vita e che al suo buon andamento, subordinerà sempre e oltre qualsiasi apparenza, ogni motteggio ed ogni lusinga. In questo forse, è riconoscibile uno dei primi veri ritratti di donna «moderna» che il teatro ci ha offerto. E' stato detto che Goldoni è il primo grande ritrattista del femminile nel teatro italiano, anche numericamente. Nel suo repertorio ci sono ben 51 commedie con titoli al femminile, oltre alle donne presenti nelle commedie con titoli al maschile. Scrittore innovativo per l'epoca, Goldoni crea donne nuove, moderne, dal carattere complesso: civette, furbe, schiette, bugiarde, generose, interessate, fedeli, spregiudicate. Donne che amano, lavorano, soffrono e sanno godersi la vita, mai però dimenticando il rispetto dovuto a loro stesse.

L'Ottocento delle primedonne

É nell'Ottocento che la donna, in virtù di un singolare rovesciamento di schemi, giunge ad un invidiabile inserimento sociale, trasformandosi nello stesso tempo in modello di morale e di costume. Quelle che la scrittrice Anna Banti chiamerà le "Ulisseidi" sono le protagoniste, insieme ad importanti attori maschi - da Gustavo Modena a Tommaso Salvini, da Eduardo Scarpetta a Ermete Zacconi, da Moissi a Novelli - dell'Ottocento teatrale, il secolo nel quale primeggiano gli interpreti, soprattutto dopo l'Unità d'Italia.
Anna Fiorilli Pellandi (Padova 1772-1840), figlia d'arte, come quasi tutte le attrici famose dell'Ottocento, esordisce quindicenne nella *Virginia* di Vittorio Alfieri, autore del quale sarà spesso interprete, anche se sarà considerata attrice eclettica, potendo passare dalla Commedia dell'arte alla commedia goldoniana, a Metastasio, allo stesso Alfieri. Si guadagnò, infatti, l'appellativo di "miracolo dell'arte". Carlotta Marchionni (Pescia 1796-1861), erede diretta della Fiorilli, che aveva goduto di un clima di relativa libertà, deve invece sottostare a un ferreo schema di moralità e perbenismo. E'stata la protagonista della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, rendendo la protagonista "un angelo". La definirono anche "perfetto ideale della femmina italiana"; sapeva suscitare commozione, portando il pubblico a piangere. Tra le altre attrici che negli anni della Marchionni ebbero gli onori della ribalta c'era Amalia Bettini, graziosa ed istruita, che poteva vantare l'ammirazione di Pellico, del Tommaseo, del Niccolini e del Belli. Si lamentava l'erudita Bettini: "La nostra professione in Italia non è premiata in compenso alle pene che ci tocca soffrire. Il pubblico vuole robba nuova, si studia senza posa, non abbiamo un poeta drammatico o tragico".
Il modello che tiene banco in questo periodo è, comunque, quello della donna angelicata. Adelaide Ristori (Cividale del Friuli 1822-1906) diventa l'incarnazione di un modello, il prodotto perfetto delle esigenze e del gusto di un'epoca. L'attrice diventa il simbolo dei valori nei quali lo spettatore crede. Adelaide Ristori ebbe fama internazionale e compì numerosa tourneé, per lunghi periodi: in Francia, a Londra,

negli Stati Uniti e in Sudamerica. L'attrice, oltre che come sublime artista, veniva rappresentata quale ardente patriota, che aveva lavorato assiduamente per il progresso e l'indipendenza d'Italia. A riprova venivano riportate le lettere che le scrissero Camillo Cavour e Giuseppe Garibaldi.

A partire dall'unità d'Italia, l'ondata di rifiuto del perbenismo che si manifesta negli ambienti culturali e artistici si riflette anche sul teatro, in modo però ambiguo. La rappresentazione de *La dama delle camelie* di Alessandro Dumas, che fu rifiutata da Adelaide Ristori ed ebbe come protagoniste Fanny Sadowsky e Clementina Cazzola in due diverse edizioni, segna una svolta peraltro non radicale, nel costume della politica teatrale della Penisola. Vengono meno i controlli sulle caratteristiche di attrici, mogli e madri esemplari, e si è meno critici sulle qualità morali dei personaggi. La Sadowsky non è figlia d'arte; il padre è un ufficiale polacco, molto contrario al fatto che la figlia si dedicasse al teatro, anche se aveva capacità e fascino. La sua carriera si svolge per molti anni in un importante teatro di Napoli, dove si trova a fronteggiare la rivalità di Adelaide Ristori, ed è ricca di successi grazie anche ad amicizie con intellettuali e critici di primo piano. Il punto forte della Cazzola consiste, invece, nel magnetismo degli occhi: il suo sguardo è la quintessenza del suo pensiero. L'attrice si lega a Tommaso Salvini e, lasciato il marito, fa compagnia con il grande attore. Le viene riconosciuto un nuovo stile: saper analizzare i testi senza perdere in romanticismo. In questi anni, Giacinta Pezzana (Torino 1841-1919), formatasi al teatro dialettale, si mostra libera dal vezzo dell'accademia e si indirizza a recitare in modo spontaneo. La Pezzana si distingue anche su un altro piano: è presente ad ogni tentativo di costituire compagnie stabili, a Roma e altrove, e sogna anche di fondarne una stabile in diletto romanesco. E precorrendo i tempi aspira, avendone le capacità, alla regia.

Nel corso del secolo, si apre una riflessione etica ed esistenziale sulla vita umana in generale e sulla scena complessiva del mondo a partire dal concetto di tragico. Hegel afferma che il conflitto tragico, pur avendo sostanzialità ed effettualità, non si conserva come tale, ma trova la sua giustificazione solo in quanto contraddizione superata. A questa interpretazione, si oppone Schopenhauer che definisce la tragedia come "la rappresentazione della vita nel suo aspetto terrificante"; in questo senso essa

"costituisce un segno della natura propria del mondo e dell'essere". Ma nel corso dell'Ottocento venne continuamente rilanciata anche una terza concezione, avanzata da Schiller, che presenta il tragico come una manifestazione della poesia sentimentale che rappresenta il conflitto tra il reale e l'ideale e che si divide nei generi satirico ed elegiaco. Tuttavia, l'interpretazione del tragico che finisce per superare i presupposti della speculazione estetica e metafisica ottocentesca è quella di Nietzsche, che parte dalla visione di un mondo classico privo di equilibrio definitivo. La sua prima formulazione è data in *La nascita della tragedia*, in cui l'uomo greco è descritto come capace di scorgere l'orribile e l'assurdo nell' esistenza e di trasfigurarlo in uno spirito apollineo, domando e assoggettando l'orribile, che diventa così il sublime (cioè l'oggetto della tragedia) e liberandosi dal disgusto per l'assurdo, che così diventa il comico (cioè l'oggetto della commedia).

<u>Con Eleonora Duse inizia il Novecento</u>

Il teatro, come principale mezzo mediatico tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando ancora cinema e televisione non erano presenti nella vita degli italiani, ha contribuito indubbiamente a modellare l'opinione comune e specialmente quella del ceto borghese che costituiva la maggior parte del suo pubblico. Presentando un'immagine della donna che si allontana, anche minimamente, da quella tradizionale di madre e di moglie devota, il teatro ha partecipato al lento processo di emancipazione femminile, tramite il suo indiscutibile potere di influire sul pensiero degli spettatori.

Eleonora Duse ha avuto un ruolo centrale nella storia del teatro fra Otto e Novecento: intorno a lei si muoveva un mondo intellettuale ed artistico destinato a lasciare tracce significative nell'evoluzione dell'idea stessa di teatro. La sua carriera, che la rese famosa anche in Francia, in Russia, in Germania e negli Stati Uniti (dove morirà tragicamente nel 1924, a Pittsburgh), è contrappuntata da una serie di esperimenti interrotti perché non trovava mai l'optimum per la sua sete di perfezione spirituale. Il suo stesso repertorio, così vasto ed eclettico, rispecchia l'evoluzione del teatro di questo periodo. Gli incontri umani e artistici che sfociano anche nel privato, la portano da Giovanni Verga, per il quale sarà la prima interprete di *Cavalleria rusticana*, ad Arrigo Boito, a Gabriele D'Annunzio (*Francesca da Rimini*,

Gioconda, *Il sogno di un mattino di primavera*). Avrebbe dovuto essere anche la prima interprete de *La figlia di Jorio,* che ebbe invece come protagonista Irma Gramatica. E da qui la rottura con il poeta. A Eleonora Duse si deve infine l'introduzione di Ibsen sulle scene italiane: la sua interpretazione di Nora in *Casa di bambola* resta memorabile per la forte impressione suscitata nella critica italiana e straniera, come le successive rappresentazioni di *Rosmersholm* al Théâtre de l'Oeuvre di Parigi diretto da Lugné Poe, e al Teatro della Pergola di Firenze con le scene di Gordon Craig.

La "tragica sapiente", come la definì Gabriele D'Annunzio, era convinta che occorrese modificare profondamente la situazione esistente delle giovani attrici a partire dalla mentalità e dall'educazione. Certa che l'attore più di ogni altro artista ha bisogno di cultura per poter intraprendere le svariate esistenze, nel 1914 tentò di organizzare, con i propri mezzi, una "Libreria delle Attrici" a Roma. L'iniziativa della Duse era nuova e per certi aspetti rivoluzionaria nell'Italia dei primi anni del Novecento, non soltanto per l'impegno sociale dimostrato dall'attrice, ma per l'interessante dibattito che questa operazione riuscì a suscitare nel mondo teatrale italiano dell'epoca. Per tutta la vita, Eleonora è stata circondata da presenze femminili, ammirata da donne oltre che da uomini, e ha avuto intime amicizie femminili. Con le giovani amiche che la accompagnano in questi anni, Eleonora amplifica il rapporto affettivo, fino a considerarle delle "vice figlie". Le è molto vicina, nel progetto della Libreria, la poetessa Cordula - Lina Poletti, poco più che ventenne e già impegnata nei movimenti femministi. In questi anni, infatti, Eleonora frequenta alcune esponenti del nascente movimento come Matilde Serao o Alberta (Berta) Alberti, figlia dell'attrice Giovannina Aliprandi. E' presente ai primi congressi femministi, ed entra in contatto con la contessa Gabriella Spalletti Rasponi, presidente del Comitato Nazionale delle Donne Italiane, che promette un appoggio all'iniziativa di Eleonora per la formazione di una Libreria delle Attrici. L'idea è quella di creare una Casa, un luogo dove le giovani attrici potessero trovare riposo e accoglienza, piena di libri e di luce, e soprattutto quindi la possibilità di leggere. La Libreria delle Attrici venne inaugurata nel maggio 1914, con una semplice e aristocratica cerimonia. Tutti gli artisti presenti a Roma accorsero, oltre ad un largo stuolo di giornalisti e amici, scrittori come Grazia Deledda e uomini di teatro come Marco Praga, Giovanni Rosadi e Edoardo Boutet. Purtroppo, dopo pochi mesi di vita, l'impresa fallì, la Libreria venne smontata nel febbraio del 1915, i libri regalati alla biblioteca delle maestre e i mobili inviati ai terremotati in Abruzzo.

La situazione politica era disastrosa. Nel marzo 1914 si era dimesso Giolitti, il Paese era scosso da forti tensioni sociali. Nell'agosto 1914, scoppiò la Prima Guerra Mondiale e l'Italia doveva decidere se intervenire o restare neutrale. Contro l'intervento erano Giolitti e la maggioranza dei parlamentari liberali, socialisti e cattolici. A favore gli irridentisti, i nazionalisti e il mondo studentesco e culturale. Nell'aprile del 1915 il governo trattò con gli alleati per il patto di Londra, che prometteva all'Italia

l'annessione del Trentino, dell'Istria e della Dalmazia. Nel maggio 1915 l'Italia dichiarò guerra all'Austria e Ungheria e nell'agosto alla Germania.
Il fallimento della piccola impresa tentata da Eleonora Duse, comunque, non diminuisce il valore dell'iniziativa e soprattutto della persona che ha avuto il coraggio di avviarla. E, come scrisse Luigi Pirandello, con il quale per molte ragioni l'attrice non ebbe mai un contatto artistico: "Eleonora Duse non fu mai e non poté mai essere semplicemente un'attrice".
Negli stessi anni in cui trionfava la Duse, Italia Vitaliani era una delle attrici più importanti del panorama teatrale italiano e non solo. Italia è la cugina di Eleonora Duse e tra le due ci sarà una rivalità sottile, silenziosa, mai ammessa, ma su cui spesso la stampa si butterà a capofitto. «Ti ho mandato l'altro giorno un giornale di Roma con l'annuncio di una grande tournée di Italia Vitaliani all'Argentina: Suor Teresa, Maria Stuarda, Debora… La nostra giovinezza non vuol morire… Ma noi non siamo a Roma!» scrive Marino Moretti a Aldo Palazzeschi da Cesenatico il 31 agosto 1919.
Per molti, Italia supera in bravura Eleonora ma subisce la presenza carismatica della celebre cugina sui palcoscenici, anche perché condividono il repertorio "moderno" e una recitazione naturale e poco formale. Italia è brava a tal punto che nelle pagine della rivista «L'Arte drammatica» nel 1893, rappresenterà la «nuova scuola nel teatro drammatico» insieme a Anna Pedretti, la stessa Eleonora Duse, Lina Diligenti, Teresa Mariani, Irma ed Emma Gramatica, Virginia Reiter. Viene soprannominata la "Principessa d'Orange" o anche il "sergente di ferro": Italia infatti non parla molto e possiede carisma, una ferrea disciplina e un totale rispetto per il palcoscenico. Nel 1892 dirige come capocomico la Drammatica Compagnia. La compagnia teatrale ottocentesca è una vera e propria impresa gestita da un capocomico che spesso è il primo attore, il direttore. È lui che amministra le paghe, decide il repertorio, gode del favore del pubblico per la sua bravura, ma su questo ruolo gravano anche le responsabilità amministrative ed economiche. La Vitaliani è una delle prime donne a rivestire il ruolo di capocomico. È determinata ed esige disciplina, rispettosa del palcoscenico e del pubblico, generosa e esigente a tal punto che quando si parla di lei si dice: «Signorina voi siete un perfetto gentiluomo». Italia porta in scena Maria Stuarda, Hedda Gabbler, Elisabetta d'Inghilterra, donne diverse che rappresenta cercando di evidenziare la loro umanità. Così come la Duse, anche Italia ha grande fama all'estero: in Russia, in Spagna e in America del Sud è amata ed applaudita. Nel 1920, alla morte di Luigi Rasi, viene nominata direttrice della Reale Scuola di recitazione di Firenze.

Marta Abba e Luigi Pirandello

Tra le opere di Leonardo Sciascia, forse meno note, c'è un Alfabeto Pirandelliano in cui figurano due voci, "Marta Abba" e "Eva". In "Eva" si racconta di un'opera a cui Pirandello aveva pensato e che non

scrisse, salvo poi trasfondere certi temi ne *La Nuova Colonia*. L'opera non scritta è *Adamo ed Eva*, "storia tra mitica e umoristica d'un ricominciamento della vita umana dal nulla: di un uomo e una donna soli sulla Terra, ma non i primi abitanti di essa, bensì gli ultimi, scampati a una imprevedibile catastrofe". Afferma Sciascia che in questa favola: "non si può dire che (Pirandello) sfugga al pregiudizio della 'donna madre', della 'donna istinto' della sacertà della donna in quanto portatrice e custodia di vita. È quando esce dal mito e guarda la donna dentro la società, dentro la famiglia, vittima appunto di quel pregiudizio antico cui altri ne ha aggiunto l'infima borghesia (e quella siciliana in particolare) che Pirandello diventa, come oggi si direbbe, uno scrittore 'femminista' e possiamo anche dire il più femminista che la letteratura italiana annoveri. La sua trepida, dolorosa, angosciata attenzione sulla condizione della donna – dalle indelebili impressioni che certamente ne ebbe nell'infanzia, nell'adolescenza: a Girgenti e nella sua stessa famiglia – non ha incrinature, sfagli, contraddizioni. Lo scrittore è sempre dalla parte di lei. Da ciò, anche per un eccesso di rispetto, oltre che per un quasi schizofrenico pudore, la sua sensualità, che a volte la si sente ribollire come un magma sotterraneo, riceve una sorta di castigo, di – nel senso più proprio – 'mortificazione'. Il gioco incrociato che anima tante opere di Pirandello, tra l'immagine che la donna riflette del personaggio e l'immagine di sé che egli vede attraverso di lei, muta il dissidio apparente, esteriore, psicologico, tra uomo e donna, in una dinamica dell'inconscio. La separazione fra uomo e donna riproduce sempre una forma eterna di alienazione e dolore. All'occhio reale e metaforico della donna, al suo coraggio di guardare, alla sua perspicacia, alla sua intuizione, alla sua energia, alla profondità delle sue emozioni, all'ombra loro che essa evoca, gli uomini rivelano di sé più di quanto possano rivelare a se stessi. Il confronto con l'immagine femminile modifica lo spazio, incurva il tempo logico e continuato del pensiero nel tempo circolare e discontinuo dell'interiore e dissolve la differenza tra fantasia e realtà".

Il primo incontro di Pirandello con la venticinquenne Marta Abba, nel febbraio del 1925, deve averlo lasciato certamente basito: quella giovane attrice era il ritratto fisico vivo di alcune fra le più inquietanti immagini femminili uscite dalla sua mente. Pirandello non solo le assicurerà una guida sostanziale, sollecita e persistente, ma soprattutto alimenterà in lei una sicurezza incrollabile, una fede, anzi, nelle sue capacità e nei suoi mezzi artistici, che l'avrebbe portata, alla fine, e sempre grazie alle cure del suo fedele mentore, a recitare nella tanto sognata America.

Pirandello allestisce *La donna del mare* nel 1926 non solo per dare modo alla sua prima attrice di esibirsi nella straordinaria parte di Ellida, ma soprattutto per lanciare Marta quale nuova grande attrice italiana, erede ideale della Duse. Certo è che la recitazione di Marta era profondamente diversa da quella della Duse. Le sue interpretazioni avevano sconcertato i pubblici italiani, abituati a essere avvinti dal calore e dal sentimento delle prime attrici del tempo; sconcertati anche i critici che cercavano di mettere a fuoco i motivi dell'originalità delle sue interpretazioni, non sempre apprezzate per via di quei gesti «impetuosi» e «sovrabbondanti», che «sovraccaricavano la battuta» e di un timbro vocale, che aveva affascinato l'esigente Marco Praga per la dolcezza e il calore ma che a qualcuno trasmetteva la sensazione spiacevole dei «toni metallici», a qualcun altro, quello di una voce «strascicata, cantilenata, senza accortezza di gradazioni né di sfumature, senza vigore logico né lirico». La sua dizione appariva «troppo compiaciuta», «enfatica»: con cadenze che acquistavano «un'affettazione quasi dialettale, in quel tono che i vecchi lupi di palcoscenico chiamano *birignao*», così scriveva Alberto Cecchi nel 1931. Su un aspetto sembrano essere tutti d'accordo: Marta affrontava il palcoscenico in modi nuovi e discontinui - molta foga e scarso controllo - recitando quasi sempre "sopra le righe". «Non declamavo ma ero piena di slanci. - diceva invece di sé Marta Abba – Ero naturale. Moderna, ecco» . A partire dal 1929 Marta formerà delle compagnie che porteranno a risultati artistici non eccezionali e a disastrose conseguenze economiche, nonostante l'energica risolutezza con la quale Marta dirige i suoi attori, mentre Pirandello, come una "mosca senza capo", passa da Berlino a Parigi a Londra, fermandosi per brevi periodi accanto a Marta, ma solo se lei glielo permette. Le ultime opere di Pirandello sono tutte scritte per Marta Abba, (*Diana e la Tuda, L'amica delle mogli, Trovarsi, Come tu mi vuoi*) e in esse cambia l'immagine della donna pirandelliana "che in altre opere precedenti è creatura d'istinto, indifesa, che cerca una ragione di 'sé per gli altri', come Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi*, o che punta all'autodistruzione come la Figliastra, si intellettualizza e si complica".

La drammaturgia femminile del Novecento

Il XX secolo letterario è ancora prettamente a firma maschile, anche nel teatro. Infatti è difficile tracciare il percorso di una drammaturgia femminile. Le donne sono, invece, ormai presenti in scena come attrici e registe. Ne è un esempio la rappresentazione, '11 luglio del 1949, de *La lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro: le interpretazioni e la regia sono affidate a Tatiana Pavlova, per la quale la tragedia era stata ideata e scritta; le scene ed i costumi sono di Giorgio De Chirico, le musiche di Ildebrando Pizzetti. Siamo nel dopoguerra; in un clima, quindi, in cui il tema della persecuzione razziale era estremamente attuale e Medea ne viene rappresentata proprio come una vittima. Medea qui uccide i figli per salvarli dall'odio dei Corinzi, praticando su di loro una sorta di eutanasia quando il re le ricorda i sanguinosi fatti del suo passato. Nel corso del Novecento il personaggio di Medea assume progressivamente caratteristiche sempre nuove, perdendo i tratti più terribili e feroci che la avevano caratterizzata in precedenza, e interpretando magnificamente le problematiche più ricorrenti del XX secolo. È proprio qui che si manifesta la grande modernità di Medea.

Dal secondo dopoguerra si assiste, però, ad un generale risveglio culturale che vede protagoniste anche le donne. Nel teatro troviamo, tra le pioniere, Natalia Ginzburg, Alba De Cespedes e Dacia Maraini, che negli anni Sessanta fondò il Teatro della Maddalena a Roma per portare in scena le battaglie sociali e il "privato" delle donne. Fu inaugurato il 7 dicembre 1973 con lo spettacolo *Mara, Maria, Marianna. Materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna, scelti ed elaborati da Maricla Boggio, Edith Bruck e Dacia Maraini*: uno spettacolo emblematico sia per le modalità produttive - un collettivo femminista che metteva in discussione i ruoli tradizionali e privilegiava la dimensione collegiale - sia per le tematiche e il modo di presentarle. Solo dalla fine degli anni Ottanta, però, questi primi tentativi sperimentali danno frutti anche a livello nazionale e le autrici si moltiplicano. I nuovi testi affrontano tematiche tipicamente femminili, come la maternità e la vita domestica, ma soprattutto forniscono un nuovo punto di vista su molti altri temi. Nel 1991 nasce il Teatro delle Donne, che propone un teatro scritto, pensato e realizzato dalle donne, che copre un ventaglio di temi sempre più ampio e tocca generi, stili e linguaggi differenti che rappresentano alcuni dei fermenti più interessanti della drammaturgia contemporanea.

Proprio per la mancanza di una tradizione teatrale al femminile, è sorprendente la ricca ma spesso sconosciuta produzione per il teatro di tante scrittrici, tra cui la pioniera Anna Bonacci con *L'ora della fantasia* nel 1944, Lina Wertmuller che esordisce nel 1968 con *2+2 non fa più quattro,* Gina Lagorio, i cui testi teatrali sono raccolti nel volume "Freddo al cuore" del 1989, Franca Rame con *Parliamo di donne* del 1992, in cui sono racchiuse molte sue opere, Lella Costa con *La daga nel loden* pubblicato nel 1992, una raccolta dei testi dei suoi spettacoli, Margaret Mazzantini con *Manola* del 1999, Franca

Valeri che ha raccolto parte della sua vasta produzione in *Toh quante donne* del 2004, Dacia Maraini con i suoi quasi settanta testi raccolti nei due volumi *Fare teatro 1966-2000* e Cristina Comencini con *Due partite.* Sicuramente, comunque, sono Natalia Ginzburg e Dacia Maraini le due autrici che rappresentano meglio nel Novecento le due tendenze del teatro, la commedia la prima e la tragedia la seconda.

Natalia Ginzburg, più nota come romanziera e saggista, ha raccolto le sue opere teatrali in due volumi: *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (1968) e *Teatro* (1990). La Ginzburg ha cominciato a scrivere commedie in seguito alla domanda provocatoria di una rivista, rivolta a lei e ad altri scrittori contemporanei ("Perché non scrivete commedie?"), anche se è stata sempre piuttosto perplessa rispetto alle sue potenzialità teatrali. Per scrivere la sua prima commedia, *Ti ho sposato per allegria,* la Ginzburg dice di essersi ispirata alla prima opera a cui aveva assistito in un teatro a Torino quando aveva solo otto anni, *Peg del mio cuore.* Non si è fatta influenzare dall'opinione negativa dell'amica e scrittrice Elsa Morante che la trovava "fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa" e quindi l'opera è andata in scena, interpretata da Adriana Asti. In *Ti ho sposato per allegria,* come poi in altre commedie, la Ginzburg raggiunge la comicità giocando sui valori cari alla nostra società. La tipologia dei personaggi e le situazioni che l'autrice ripropone sono molto simili in tutte le sue commedie. Ci sono spesso coppie relativamente giovani già stanche di stare insieme, in cui la moglie tradisce il marito con il suo migliore amico perché si sente trascurata e annoiata. Anche gli uomini tradiscono con donne molto più giovani a cui promettono di stare insieme per sempre, ma alla fine non riescono a lasciare le loro consorti. Gli uomini, oltre ad essere bugiardi, vengono definiti spesso deboli e inetti, scappano di fronte alla prima difficoltà. Le donne sono viste ancora più negativamente perché soccombono agli uomini e non riescono a trovare la forza di reagire. Forse l'aspetto che allontana maggiormente la Ginzburg dalla Maraini è proprio la poca definizione dei personaggi femminili. La Maraini cerca invece di dare corpo e voce alle sue protagoniste, soprattutto a quelle che hanno cercato di opporsi alla loro situazione. La Ginzburg non perdona i vizi delle sue protagoniste che, se non sono più angeli del focolare, non sono nemmeno delle eroine, ma piuttosto delle persone incapaci di affrontare la vita. La Ginzburg, inoltre, nel teatro rappresenta una famiglia molto diversa da quella di *Lessico famigliare* (1963), molto più definita e unita, ma che dà conto e a volte anticipa le evoluzioni della società italiana.

Più che ai personaggi, la comicità delle commedie della Ginzburg si deve soprattutto al linguaggio. Questa attenzione linguistica e l'invenzione di un italiano parlato musicalmente, inconsueto nel nostro teatro, la avvicinano a maestri europei del dialogo, come Beckett, Pinter e Compton-Burnett. Seguendo la lunga tradizione della commedia, anche la Ginzburg ricorre spesso a giochi sull'identità, suscitando nel pubblico una certa ilarità.

Come Natalia Ginzburg, Franca Valeri delinea, attraverso le sue protagoniste, diversi tipi di donna: autoritaria, forte, mentre il marito ne è succube, ma molto più spesso vittima perché costretta a rinunciare a molte cose per la famiglia. Anche i personaggi di Franca Rame ricordano quelli della Ginzburg: mogli insoddisfatte e annoiate che tradiscono i mariti, uomini inetti che non sono in grado di dare una svolta decisiva alla loro vita sentimentale, ma anche donne più coraggiose che afffrontano la rivale. Tuttavia per lo spirito di denuncia delle sue opere, Franca Rame è più vicina alla Maraini. Lella Costa, attrice-autrice, è una delle migliori rappresentanti della comicità e del monologo al femminile. La Costa riconosce come sue maestre Natalia Ginzburg e Franca Valeri e da loro ha ereditato sicuramente il grande valore attribuito alla comicità. Infine, l'ambiente borghese delle commedie della Ginzburg è ripreso anche da Cristina Comencini, che nella Nota d'autrice della sua *Due partite* considera la Ginzburg il suo nume tutelare. Tuttavia è innegabile che lo scopo del suo teatro la avvicina a Dacia Maraini nella denuncia di certe situazioni che danneggiano le donne.

Per Dacia Maraini, il teatro è anche un luogo per informare il pubblico riguardo a specifici problemi sociali e politici. "Un posto dove si parla di quello che succede", questo lei vuole: anche quando ne usufruiscono "una o due persone", "per quei pochi è necessario fare anche teatro". L'autrice comincia ad

occuparsi di teatro negli anni Sessanta fondando, insieme ad altri scrittori, il Teatro del Porcospino, in cui si rappresentano solo novità italiane: Gadda, Moravia, Wilcock, Siciliano, Maraini e Parise. Lei stessa, dalla seconda metà degli anni Sessanta scriverà molti testi teatrali, tra i quali: *Maria Stuarda*, che ottiene un grande successo internazionale, viene tradotto e rappresentato in ventuno paesi e ancora si continua a rappresentare; *Dialogo di una prostituta con un suo cliente,* tradotto e rappresentato prima a Bruxelles, poi a Parigi e quindi a Londra e ancora in quattordici Paesi diversi; *Stravaganza, Veronica, meretrice e scrittora* e *Camille*. Uno dei temi prediletti dalla Maraini rimarrà l'arte stessa degli attori e delle attrici, insieme alla messinscena di interni familiari frantumati, mentre l'impegno politico troverà soddisfazione prima in forma corale, in testi epici, e poi in figure femminili riportate in vita oltre le codificazioni del mito e le rimozioni della storia, o ancora in esplicite prese di posizione. Nel 1990 esce il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa,* accolto molto positivamente dalla critica e dal pubblico. Il libro, che è stato tradotto in diciotto Paesi e da cui è stato tratto l'omonimo film di Roberto Faenza, riceve numerosi premi. Qualche anno dopo il Teatro Stabile di Catania rappresenta la versione teatrale di *Marianna Ucrìa* con l'adattamento dell'autrice. Le protagoniste assolute del teatro di Dacia Maraini sono, dunque, le donne, e alle donne vuole dare la parola che è stata loro tanto lungamente negata sulla scena pubblica. Vuole un "teatro di parola", pur nella consapevolezza di "quanto è infida e logora e incredibile la parola in teatro". Dacia Maraini ha continuato a interrogarsi sulla scrittura drammaturgica: sulle qualità del monologo e del dialogo, come sulla natura poetica del teatro, legato al ritmo e al presente. Oggi definisce il teatro "una linea verticale che dall'interno di un pozzo si collega col cielo, quindi qualcosa di molto angusto e chiuso che si collega con l'universo".

<u>Conclusioni</u>:

Le donne hanno dovuto recuperare un'esclusione dalla scena subita fino al Cinquecento. Sicuramente la loro storia separata e separatista ha condizionato il loro teatro. Negli ultimi anni hanno conquistato una propria soggettività sulla scena che si è espressa spesso in modo disomogeneo, ma che ha dato il via ad una prolifica produzione di testi e spettacoli al femminile. Dalla consapevolezza della loro diversità, da un punto di vista femminile, dunque, è venuto alla luce qualcosa di nuovo per la drammaturgia contemporanea, anche se non è facile conquistare un linguaggio proprio quando si è taciuto a lungo. Questo senso di inadeguatezza è stato espresso molto bene da Pirandello, ne *La ragione degli altri*, quando fa dire a Livia: "Non sento come mia la mia voce… un tono che mi sembri giusto. Ho troppo, troppo taciuto…".

Anche se sono convinta con Coleridge che "la mente dell'artista è androgina", condivido il pensiero di Paola Mastrocola che, nell'introduzione alla raccolta di poesie femminili "L'altro sguardo", afferma: " La

scrittura femminile, più di quella maschile, è costruita sulla ricerca della verità. Scrivere è riflettere su se stesse, guardare a costo di trovare il buio e l'orrore. E' questo l'estremo coraggio dello sguardo".

Oggi la donna che scrive per il teatro non fa più notizia, né scandalo, anzi fa tendenza, e alcune donne riescono ad ottenere anche prestigiosi riconoscimenti. Superato ormai il momento della rabbia, della rivendicazione, la donna può affrontare ogni argomento, ogni tematica a cui regalare la ricchezza ineguagliabile della propria visione. Siamo finalmente arrivate, dopo tanti anni, là dove gli uomini erano già secoli fa. Ma è veramente così? Oppure il tempo che la donna dedica alla scrittura di un testo è ancora un tempo "rubato"? Mentre gli autori o i poeti hanno avuto spesso una donna, una musa, che li ha appoggiati, incentivati, accompagnati, la donna non ha nessuno con questo ruolo, anzi spesso deve ricavare con fatica il tempo da dedicare alla scrittura. Nonostante non si possa ancora parlare di una vera e propria genealogia teatrale femminile nel teatro italiano, è positivo che negli ultimi decenni le drammaturghe abbiano creato tra di loro una certa continuità ed abbiano operato anche un superamento tematico e stilistico. Resta, comunque, ancora molto da fare per promuovere una creatività teatrale femminile, non in un'ottica di "sapere separato", ma, tenendo conto della soggettività e della diversità della donna, nella ricerca di un proprio linguaggio teatrale.

BIBLIOGRAFIA:

BATTEZZATO LUIGI, *Figure femminili nel teatro greco e nelle letterature moderne*, Università del Piemonte Orientale, 2008

CHIAPPORI SARA, *Ma come erano moderne le donne di Shakespeare*, la Repubblica, 16 ottobre 2010, pag. 17

CIANI MARIA GRAZIA (a cura di), *Sofocle, Anohuil, Brecht. Antigone. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2000

CONTIN FRANCESCA, *Streghe nel rinascimento inglese*, Antropos 2005 (vol. 1, n. 1, 17-20)

Pozzi Emilio (a cura di), *Teatro al femminile*, Dispensa del corso di teatro e spettacolo-modulo due, Milano-Urbino 2008

COSENTINO PAOLA, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, Italique, IX, 2006, p. 65-99, Fondation Barbier-Mueller pour l'étude dela poésie italienne de la Renaissance, Genéve, Suisse

GASPARI GRETA (a cura di), *Sofocle:Antigone*, Principato, 2006

GHELLI MARIA CRISTINA, *Teatro al femminile*, Società per la Biblioteca Circolante, Firenze

Olivieri Tatiana, *La Medea di Christa Wolf* (Tesi di laurea)

PETAZZI PAOLO, *Cassandra, la sua voce e il magnifico contrappunto dello Scharoun Ensemble*, l'Unità, 20 ottobre 2010, pag. 39

PETROCCO DARIA (a cura di), *Donne e teatro. Atti del Convegno*, Università Ca' Foscari, Comitato per le Pari Opportunità, Venezia, 2004

SAMÀ CINZIA, *Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento*, Carte Italiane, Department of Italian, UCLA, UC Los Angeles, serie 2, vol. 5, 2009

SANSALONE CHRISTINE, *La figura della donna nel teatro italiano tra fine Ottocento e inizio Novecento*, University of Toronto (Canada), 2005

WOLF CHRISTA, *Cassandra*, edizioni e/o, Roma, 1990

WOOLF VIRGINIA, *Una stanza tutta per sé*, Mondadori, Milano, 2010

ZACCURI ALESSANDRO, *Che cosa resta di Antigone oggi*, Avvenire, 11 maggio 2011, pag. 1

Opere di consultazione generale:

D'AMICO SILVIO, *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Bulzoni editore, Roma, 1982

Enciclopedia di Filosofia, Garzanti, Milano, 1993

La Nuova Enciclopedia della Letteratura, Garzanti, Milano, 1985

MORTASINO MARZIA, REALI MAURO, TURAZZA GISELLA, *Genius loci*, Loescher, Torino, 2007

ROSSI LUIGI ENRICO, NICOLAI ROBERTO, *Corso integrato di letteratura greca*, Le Monnier, Milano, 2006

Sitografia:

BALBO LAURA, *Natalia Levi Ginzburg*, www.enciclopediadelledonne.it

Dacia Maraini e la problematica femminile nel laboratorio teatrale di italiano, www.thefreelibrary.com

Eleonora Duse, www.letteraturalfemminile.it

FIORAVANTI ARIANNA, *Dacia Maraini*, www.enciclopediadelledonne.it

MACULOTTI MATTEO, *Seneca tragediografo*, www.matteomac.com

MACULOTTI MATTEO, *Schopenhauer e la tragedia*, www.matteomac.com

MACULOTTI MATTEO, *Nietzsche e la tragedia*, www.matteomac.com

PROCINO MARIA, *Italia Vitaliani*, www.enciclopediadelledonne.it

SICARI RUFFO GAETANINA, *Eleonora Duse*, www.enciclopediadelledonne.it

TAVERNINI LUCIANA, *Rosvita. Piacere e necessità della scrittura*, www.donneconoscenzastorica.it

Teatro, Prosa e Poesia, Biografia, www.daciamaraini.it

WEISGHIZZI FLAVIA, *La mancanza di un canone di scrittura femminile in Occidente*, www.wesghizzi.it